

El descubrimiento eufórico de la identidad peruana en la obra intermedial de Jorge Eduardo Eielson

Andrea Milena GUARDIA HERNÁNDEZ, Université catholique de Louvain

1. Introducción

Jorge Eduardo Eielson, poeta y artista plástico, nace en Lima el 13 de abril de 1924. Su padre, de ascendencia noruega (Eielson, 2002 [1988]), estuvo ausente de su vida, por lo que Eielson creció con su madre y sus abuelos en la capital. En la secundaria, fue alumno del también escritor José María Arguedas, quien lo introdujo al conocimiento de las culturas indígenas peruanas. Desde muy joven Eielson participó activamente de la vida cultural limeña. En 1944 publica su primer poemario, *Reinos*, con el que recibe el Premio Nacional de poesía y, poco tiempo después, gana el Premio Nacional de Teatro por su obra *Maquillage*. En 1947 se une al poeta Emilio Westphalen para colaborar en su revista *Las moradas* y participa en la edición y publicación de la antología *La poesía contemporánea del Perú*, un volumen dedicado a poetas que no tenían un lugar central en el panorama de la literatura nacional y cuya recopilación pretendía fijar su relevancia en la tradición literaria de la época.

Por sus actividades en diferentes géneros y disciplinas, con poco más de 20 años, el joven Eielson vislumbraba un rol principal en el escenario intelectual y artístico de su país. Sin embargo, con el apoyo de una beca de estudios del gobierno francés en 1948, Eielson inició de lo que él llamó un exilio voluntario (Eielson, 2002 [1997], p. 447), pues el artista ya no regresaría de manera definitiva a su país y el camino que parecía abrirse para él desvía su rumbo. Eielson se mantuvo, en cierta forma, al margen de las discusiones artísticas y políticas nacionales, por lo que se le reprochó el gesto que reflejaba apatía y desinterés, incluso tachado de cierto esnobismo. Sin embargo, es claro que su relación con el Perú no puede reducirse a una tensión dicotómica de indiferencia o pertenencia. Si bien pueden rastrearse en sus entrevistas afirmaciones donde él dice no tener razones para volver al Perú, o donde denuncia con disgusto el clasismo y racismo de la sociedad limeña, Eielson también se refiere con frecuencia a la nostalgia que le generan los recuerdos lejanos de su infancia y, especialmente, afirma tener un marcado interés en las culturas precolombinas y en los objetos que se conservan de ellas, como son los tejidos, pinturas, esculturas y restos arqueológicos.

Frente a esta relación compleja que se teje entre un autor migrante y su país de origen y frente al diálogo que surge entre la patria latinoamericana y la obra hecha en Europa, resulta interesante prestar atención a las maneras en que se hace evidente en la obra eielsoniana la relación y diálogo con el Perú, una cuestión que enlaza con la pregunta por el origen, el pasado y la memoria y que atraviesa toda la producción con temas y motivos alusivos.

2. La obra

La obra eielsoniana es amplia y multiforme, pues se extiende a lo largo de 60 años y se compone de novelas, obras de teatro, pinturas, esculturas, instalaciones, performances y poesía, siendo esta última la parte más trabajada y conocida en el ámbito hispano. La poesía de Eielson en los años 40 está dominada por un lenguaje de herencia romántica y simbolista, en donde abundaban los referentes clásicos griegos y los intertextos de la épica y de la mística española. Una vez Eielson se instala en Europa, su poesía inicia un proceso de trabajo crítico introspectivo y metareflexivo. Sirviéndose de las técnicas expresivas de la vanguardia y cuestionando las premisas metafísicas de la poesía romántica y simbolista, el artista peruano lleva a cabo un proceso de exploración en y con el lenguaje, desmontando el espacio verbal y gráfico del poema al mismo tiempo que despoja a la voz poética de muchas de sus certezas.

En 1965 Eielson escribe *Arte poética*, un poemario en el que hace visible una fatiga frente a un retoricismo anticuado que inunda el hacer poético y con el que inicia un distanciamiento de la lírica que durará casi 25 años. No obstante, este abandono no fue un gesto radical pues durante estas décadas Eielson continua su obra plástica en donde, con frecuencia, la reflexión sobre el lenguaje sigue presente, por lo que su propuesta artística se consolida como un diálogo entre códigos y superficies, abriendo la pregunta por la posibilidad de descentrar el hacer poético de su núcleo exclusivamente verbal. Estos experimentos semióticos dentro de un universo amplio de códigos abonan el terreno para que, al finalizar los años 90, el peruano vuelva a la lírica tradicional con cuatro poemarios compuestos desde una perspectiva vitalista desde la cual se expresan con sosiego e ironía las contradicciones insuperables de la existencia y del hacer poético.

En medio de este proceso artístico, las referencias al Perú y los temas alusivos al origen y la patria se transforman a medida que cambian los códigos y que se desplazan las perspectivas críticas del autor. Concretamente, entre 1979 y 1988, durante los años en que él ya no escribe poesía, Eielson produce una serie de ensayos sobre diferentes objetos precolombinos en los que se refiere

explícitamente a esta distancia crítica que él ha logrado en su tiempo fuera del Perú. En el texto dedicado al sitio arqueológico de Puruchuco, el autor afirma:

Escribir sobre Puruchuco significaba también hacerlo desde una determinada posición individual. La mía es la de un peruano que, quizás con retardo –típico de nuestra historia–, ha descubierto su propia identidad con euforia. La distancia, ciertamente, me ha dado una perspectiva, amén de la necesaria preparación y lucidez, que de otra manera no habría tenido. El festín y la felicidad de sentirme uno con mi pueblo, en toda su riquísima gama, acaba de comenzar para mí. (Eielson, 2010 [1979], p. 192)

Esta cita sirve de marcador de partida para analizar la relación entre el autor migrante y su país, pues hace referencia a cómo la distancia física y temporal es lo que le permite a Eielson volver a considerar sus raíces, ahora asumidas con lo que él caracteriza como “euforia”. Se describe un proceso de descubrimiento que llega fuera de tiempo, “con retardo”, y que abre una nueva etapa festiva de reconocimiento identitario. Parto entonces de la hipótesis de que Eielson mantiene una conexión con el Perú, solo que de manera tangencial y mediada por la distancia temporal y espacial; los motivos asociados al Perú en su obra no constituyen un rescate transparente o una enunciación directa del origen, sino una exploración de fragmentos que reposan en el pasado, siempre remoto, y que asoman incompletos para recomponerse en el presente de la obra.

La distancia temporal y espacial que sustenta la relación tangencial que trasluce en su producción, puede ser abordada desde los aportes que hace el teórico Georges Didi-Huberman respecto de la historia del arte y de la relación entre el objeto de arte, el tiempo y la interpretación. Según el francés, todo objeto artístico implica una distancia temporal que produce un montaje de miradas y de tiempos, el cual ubica a estos objetos en el campo de la memoria y hace imposible comprenderlos en su origen y en su naturaleza. El concepto de anacronismo permite sacar el acercamiento al pasado del campo emocional de la nostalgia, de la narración supuestamente objetiva o de la reconstrucción monumental, para reconocer en este gesto una superposición de capas históricas, sociológicas e identitarias que emergen en simultáneo en el tiempo heterogéneo y complejo que condensa el objeto de arte.

Dada la complejidad de tiempos y la superposición de miradas que se concretan en los objetos de arte, el anacronismo se da sintomáticamente, es decir, surge como un “nudo de encuentros

manifestado de golpe de una arborescencia de asociaciones o de conflictos de sentido”¹ (Didi-Huberman, 1990, p. 28). La relación con el objeto del pasado no es directa sino que ocurre a través de síntomas que irrumpen y que abren el abanico de tiempos que condensa el anacronismo. El pasado fractura el presente en una evocación fantasmática, es decir, a través de imágenes difusas y descontextualizadas que persisten y se fijan de diferentes maneras en el objeto de arte.

Desde este marco, propongo aquí el abordaje de tres motivos isotópicos en la obra para observar el modo en que allí se teje la relación tangencial con el Perú. Se trata de la infancia, el paisaje y el vestigio, los cuales, en distintos momentos y a través de diferentes códigos, mantienen este carácter anacrónico y fantasmático concretado en diferentes imágenes visuales y poéticas.

3. La infancia

Una de las maneras en que el Perú hace presencia en la obra eielsoniana es a través del tema de la infancia, el cual se conecta de manera explícita o implícita con el origen. El artista se refirió en varias entrevistas al vínculo que establece entre el Perú y sus años de infancia y juventud; habla, por ejemplo, de su vida familiar con su abuela (Eielson, 2001, p. 52), de su vida escolar (Eielson, 2002 [1988], p. 46) o de su relación con su maestro Arguedas (Eielson, 1990, p. 32). Debido a que el artista salió de su país antes de cumplir los 25 años, su vida adulta la desarrolla en Europa y la imagen del Perú y de Lima quedan vinculadas con la niñez y sus recuerdos.

La infancia hace presencia a través de imágenes poéticas que persisten en la obra, ganando espesor semántico a lo largo de los diferentes poemarios y condensando este tiempo complejo que constituye el pasado. La infancia parece conectarse con la memoria efímera y con la muerte, en un movimiento retrospectivo que ocurre en el poema y que genera una cierta evocación de la pérdida de la patria. No hay, sin embargo, un imaginario de retorno ni referencias de regreso y recuperación del origen. Se trata, mejor, de la irrupción de una imagen que llega al presente a través de la distancia espacial y temporal del recuerdo y que se condensa en la instantánea de la imagen poética.

Un ejemplo claro lo proporciona la botella de leche, que aparece por primera vez en el poema “Poesía de la casa entre los pinos” (Eielson, 2003, pp. 38-39) de 1944. El espacio de infancia se revela aquí como un recuerdo suspendido en el tiempo, un montaje de objetos cubiertos de polvo adonde el yo lírico regresa para morir, conectando el principio y el fin de la vida. En este marco

¹ “[...] le nœud de rencontre tout à coup manifesté d’une arborescence d’associations ou de conflits de sens”. Mi traducción.

aparece la imagen de la “botella de leche rodando sin cesar hacia la muerte”, la cual concretaría la idea de la vida como tránsito existencial hacia el final; se trata de un objeto que fractura el presente donde se anuncia la muerte para evocar el pasado remoto del origen y de la infancia.

La imagen conecta con el “Poema para destruir de inmediato sobre la poesía la infancia y otras metamorfosis” de 1952, donde, en una epífrasis marcada entre paréntesis, se describe nuevamente una escena de infancia, esta vez asociada explícitamente al Perú. Aquí se recupera la memoria a través de experiencias sensoriales concretas como la percepción de la luz, los sonidos y las texturas, todas ellas arrebatadas por “un torbellino de ceniza”, una imagen que conecta con la materia inerte y los restos funerarios. El carácter lejano y evanescente del recuerdo genera tristeza en el yo lírico, el cual “se pone a llorar de inmediato” ante la irrupción de las imágenes difusas del pasado, las cuales se guardan en un paréntesis que las hace casi irrelevantes.

En “Primavera de fuego y ceniza en el cine Rex de Roma” de 1964, el llanto asociado a la infancia como recuerdo evanescente conecta de nuevo con la imagen de la leche que empieza a configurarse como un símbolo-síntoma del origen perdido. La voz poética en primera persona dice: “Ya no tengo manos ni palabras / Ya no sé qué hacer para calmar mi infancia / Me sale leche por los ojos / Quizás porque no tengo lágrimas / O porque pienso demasiado” (Eielson, 2003, p. 244). En estos versos, la leche surge repentinamente como un llanto asociado al agotamiento por el que pasa el lenguaje poético; la voz afirma no tener ya palabras y, por lo tanto, no poder “calmar su infancia”, como si el lenguaje que tiene disponible estuviera vinculado a la memoria y al patrimonio heredado con su nacimiento. Aquí la leche sería una imagen que llega del pasado y, en medio de la crisis de la voz lírica, irrumpe en su presente en oposición a lo que el poema describe como las lágrimas secas del pensamiento racional.

En el marco de los poemas vitalistas de la poesía última eielsoniana, la imagen de la leche surge otra vez en el poema “Una botella de leche es una botella de leche” (Eielson, 2000, p. 16), en el que se reitera la tensión entre la infancia (“la leche de niño”) y la vejez (“la leche de viejo”). El destino efímero de la existencia humana se asume aquí con el humor y tensión armónica que predomina en estas colecciones.

Así, la imagen poética se configura como un nudo complejo de significados que tiene el poder de la evocación fantasmática. En ella, los ecos del pasado surgen anacrónicos y parecen convocar en el poema los trazos evanescentes de la memoria, que solo se fija por momentos y no deja sino rastros. En la poesía eielsoniana, la infancia se convierte en una isotopía que materializa la relación

con el origen y con la patria en imágenes que traen de manera tangencial un recuerdo que no se recupera completamente y, en este sentido, se mantiene fragmentado y difuso.

4. El paisaje

En la obra pictórica de Eielson es posible rastrear otro motivo que evoca el Perú. Se trata del paisaje, el cual surge en simultáneo con la crisis que llevó a la pausa en la escritura de poesía y marca el paso de la exploración con el sonido y la grafía a la manipulación de materiales y texturas. El paisaje se configura como la costa limeña a la que el autor se refiere con frecuencia, principalmente, respecto de su cercanía con el mar de Lima y su gusto por la natación. Eielson afirma que su vida en el Perú, excepto unas cortas temporadas en la selva, la “pasó en el agua” (Eielson, 2006 [1972], p. 12), de modo que el mar y la natación se vinculan a su juventud en Lima.

De manera similar a las imágenes poéticas asociadas a la infancia, el mar y la costa constituyen imágenes visuales que concretan los ecos de la niñez y del origen. Los cuadros de la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú*, realizada entre 1958 y 1964, cruzan una imagen sintomática que irrumpe anacrónicamente del pasado personal con la exploración de una materialidad que evoca los estratos de un pasado remoto. La costa anuncia el interés que Eielson tendrá en los vestigios por su carácter material y telúrico, vinculado con una cierta geología de la memoria. Diferentes materiales se mezclan y se transforman en el producto final, recreando de manera abstracta una serie de relaciones simbólicas y emocionales en una secuencia de sustratos que se superponen y se confunden.

A propósito de esta entrada del paisaje en la obra, luego del inicio de la crisis en el hacer poético, el narrador de la novela *Primera muerte de María* afirma:

Sólo más tarde comprendí que los materiales que yo necesitaba para ese añorado texto no eran las palabras. [...] Era la arena del desierto. Era el desierto a secas. O, en su defecto, un pedazo del mismo. Un fragmento de territorio. Una sucesión de fragmentos. Una infinita cadena de fragmentos de mi memoria, convertida en “materia pictórica”, que conformarían ese paisaje virtual que las palabras nunca podrían devolverme.

Esta voz que habla, casi transparentada con el autor, lanza una mirada retrospectiva a su propio hacer creativo. Cabe recordar que Eielson inició la novela a finales de los años 50 pero no terminó sino hasta finales de los 80, al tiempo que escribía los ensayos de tema precolombino. En este

contexto, el narrador da cuenta del paso de la materia verbal a la materia pictórica y, con esto, a la exploración fragmentaria del paisaje. Así, la memoria hace presencia en la pintura y toma forma en las líneas, las texturas y los relieves, evocando un territorio irrecuperable pero siempre presente.

5. El vestigio

En lo que corresponde a la obra escultórica y performática de Eielson, la relación anacrónica con el Perú puede rastrearse en las imágenes y objetos pertenecientes al pasado remoto de las culturas preincaicas. Eielson descubrió la riqueza de los imaginarios indígenas a través de su maestro Arguedas, quien hace de la pluralidad cultural latinoamericana y, especialmente, peruana, un motivo central en sus obras. Esta misma comprensión plural de la identidad mestiza la apropia Eielson y, en su caso, además de sus raíces españolas e indígenas, se suman los orígenes nórdicos de su familia y los aprendizajes mediterráneos en su vida adulta.

Los temas precolombinos aparecen con predominancia a finales de los años 60 cuando su producción deja progresivamente las formas escritas. Si bien hay varios referentes precolombinos en la obra plástica eielsoniana, el caso paradigmático lo configura la referencia a las cuerdas anudadas o *quipus* que los grupos precolombinos peruanos utilizaron como sistema contable y, probablemente, como forma de escritura (Salomon, 2006).

El quipu se revela como un signo que propone una manera diferente de leer y escribir y los vestigios arqueológicos concretan una visión de mundo que Eielson describe como “más grandiosa y más cercana a los dioses” (Eielson, 2005, p. 19). Sin embargo, estos objetos del pasado están fuera del alcance del hombre contemporáneo. De ellos solo quedan vestigios inciertos, por lo que es imposible comprenderlos en su lugar, sentido y naturaleza. Por tal razón, siguiendo a Didi-Huberman, la recuperación del vestigio se dará siempre fuera de su tiempo; y este anacronismo inevitable y necesario permite incorporar el resto precolombino en una reflexión contemporánea sobre el origen, el pasado y el lenguaje, poniendo en acto la supervivencia de estas imágenes, su latencia y su tenacidad.

Acercarse a los vestigios precolombinos implica un movimiento a través de las capas del tiempo. El poema “La gente”, del 2005, utiliza la imagen de lo subterráneo para representar esta búsqueda de la identidad plural como un ejercicio físico de sacar de las profundidades los objetos perdidos, pasando por capas de huesos, joyas o momias, en lo que parece ser el espacio estratificado de la memoria. La voz lírica afirma: [...] *el Perú enterrado / Era varios perúes / Y debajo de ellos / Otros*

todavía / Hasta encontrar murallas / Arcos graderías / Pirámides de huesos / Cabezas cortadas / Brazos / Piernas / Ojos / Vísceras [...] / Magníficos señores / Cruels también ellos / Pero más radiantes / Más grandiosos / Más seguros de sus sueños / Más cercanos a los dioses [...] (Eielson, 2005, p. 19). Cada una de esas capas que encuentra el sujeto poético en su búsqueda en el pasado constituiría un lugar de significado, una cultura, una ciudad o un pueblo que dejó su marca en el Perú contemporáneo, pero de cuyo esplendor no queda sino un vestigio que condensa estas miradas y tiempos múltiples.

El nudo-quipu es ejemplo de este carácter anacrónico, respecto del presente, y excéntrico, respecto de la tradición europea, que tienen los objetos precolombinos. El nudo es materialidad y, por lo tanto, evoca la fuerza del cuerpo que tensiona, el carácter concreto de la tela que se tuerce y el dinamismo de los pliegues cambiantes. Simultáneamente, el nudo es una posible escritura cuya traducción ha quedado pérdida en el tiempo y solo puede actualizarse en la reinterpretación del presente.

Este dialogo entre materia plástica, escritura y diálogo cultural que implica el nudo se hace evidente en uno de los objetos que hacen parte de la instalación *Código sobre el vuelo de las aves y otros anudamientos de Leonardo* de 1993. Allí, Eielson toma unas telas impresas con uno de los códigos de Leonardo da Vinci que versan sobre la física del vuelo de las aves; el artista retuerce y anuda la tela para crear un objeto ilegible que se cuelga en el techo de la instalación como un pájaro. Fusión de tradición europea, código precolombino y objeto material, el código anudado se aleja de lo que Julio Prieto llama el *pathos* de la heterogeneidad (Prieto, 2015, p. 23) en la medida en que propone un diálogo abierto entre diferentes marcos culturales y una configuración dinámica de la identidad resultante, tomando distancia del trauma que implicó el choque entre dos visiones de mundo y proponiendo nuevos dispositivos que pongan en equilibrio diferentes fuerzas en la tensión sostenida, pero no definitiva, del nudo.

6. Conclusión

Puede concluirse, entonces, que en Eielson la memoria se explora a través del trabajo crítico que implica la aproximación dialéctica al pasado (Didi-Huberman, 1992, p. 130). La relación que se teje con el origen y con lo que podría llamarse la identidad peruana del autor trasluce en la obra en alusiones que se generan en una tensión temporal que hace que esta recuperación del origen o de la identidad ocurra de manera tangencial y que dé lugar a una recomposición siempre fragmentaria y anacrónica. Hay en Eielson una relación entre lenguaje, materialidad y mestizaje, la

cual puede ubicarse sobre el trasfondo de la relación con el pasado, tanto personal como ancestral, de manera que la exploración multiforme, a través de diferentes disciplinas, materiales y códigos, puede abordarse desde la perspectiva del artista migrante que tiende lazos hacia su origen, a través de su memoria individual y colectiva, para configurar una identidad personal dinámica y plural.

Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Éd. de Minuit.

Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Éd. de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2009). The Exorcist. In *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*. University Park-Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Eielson, J. E. (1990). Una conversación con J. E. Eielson/ Entrevista de M. Canfield. *Grádiva*, IV(9), 30-36.

Eielson, J. E. (2000). *Sin título : Milán 1994/1998*. Valencia: Pre-textos.

Eielson, J. E. (2001). Entrevista con Jorge Eduardo Eielson/ Entrevista de M. Campaña. *Guaragua*, 5(13), 51-63.

Eielson, J. E. (2002 [1988]). El eterno retorno/ Entrevista de R. Sandoval y H. Salazar. In J. I. Padilla (Ed.), *NU/DO Homenaje a J. E. Eielson* (pp. 45-48). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Eielson, J. E. (2002 [1997]). Defensa de la palabra: A propósito de "El diálogo infinito". In J. I. Padilla (Ed.), *NU/DO Homenaje a J. E. Eielson* (pp. 442-447). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Eielson, J. E. (2003). *Vivir es una obra maestra : [poesía escrita]*. Madrid: Ave del paraíso.

Eielson, J. E. (2005). *Del absoluto amor y otros poemas sin título*. Valencia: Pre-textos.

Eielson, J. E. (2006 [1972]). Escribir es una actividad solitaria/ Entrevista de J. R. Ribeyro. *Revista libros y artes*, (14-15), 11-12.

Eielson, J. E. (2010 [1979]). Puruchuco. In L. Rebaza Soralluz (Ed.), *Ceremonia comentada (1946-2005): textos sobre arte, estética y cultura* (pp. 179-202). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Núñez, E. (1965). La poesía. In E. Núñez (Ed.), *La literatura peruana en el siglo XX, 1900-1965* (pp. 25-60). México: Pormaca.

Prieto, J. (2015). De nómadas y sujetos migrantes: Arguedas, Cornejo Polar, Eielson (un ensayo de arqueología crítica). In A. Castro & A. Forné (Eds.), *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos* (pp. 15-59). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Salomon, F. (2006). *Los Quipocamayos*. Lima: IFEA: Instituto Francés de Estudios Andinos, IEP: Instituto de Estudios Peruanos.